



Agôn

Revue des arts de la scène

Points de vue

Le NTH8 – une poétique de la relation

Entretien réalisé par Aurélie Coulon, Anne-Sophie Noel et Pierre-Damien Traverso

Sylvie Mongin-Algan



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1264>

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Sylvie Mongin-Algan, « Le NTH8 – une poétique de la relation », *Agôn* [En ligne], Points de vue, Entretiens, mis en ligne le 12 novembre 2009, consulté le 07 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1264>

Ce document a été généré automatiquement le 7 novembre 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

Le NTH8 – une poétique de la relation

Entretien réalisé par Aurélie Coulon, Anne-Sophie Noel et Pierre-Damien Traverso

Sylvie Mongin-Algan

AuréliE COULON : Pour commencer, pourriez-vous nous raconter l'histoire du NTH8 ?

Sylvie MONGIN-ALGAN : Le Nouveau Théâtre du 8^{ème} c'est l'histoire de la naissance d'un nouveau théâtre à Lyon, dans le huitième arrondissement. Celui-ci avait un théâtre depuis les années soixante-dix qui s'appelait d'ailleurs le théâtre du huitième. Je remonte jusque là pour que vous compreniez pourquoi c'est un « nouveau » théâtre. Dans les années 60-70, il y avait une troupe de comédiens dirigée par Marcel Maréchal et il y eut un grand mouvement populaire dans le quartier, pour la création d'un théâtre : 15 000 signatures, ce n'est pas rien. Un théâtre s'est ouvert qui est devenu centre dramatique national. Il a connu plusieurs directeurs : Marcel Maréchal, Robert Gironnes, Jacques Weber, puis Alain Françon. Le ministère ou la ville, je crois que c'est la ville, s'est alors désengagée et ce centre dramatique national a disparu. Guy Darmet a transformé ce lieu en l'actuelle Maison de la Danse, avec le succès qu'on connaît. L'origine, c'est donc une sorte de désengagement politique de la ville de Lyon.

Par ailleurs, il se trouve que Guy Naigeon, un des membres du collectif des trois-huit, et moi-même, avons été associés à un moment de notre histoire théâtrale à cet ancien théâtre du huitième, quand Robert Gironnes en était le directeur. Nous (les trois-huit) sommes un collectif qui rassemble des artistes de différentes générations, qui se sont réunis en 1992, dans une friche industrielle à Villeurbanne. Quand je dis différentes générations, c'est au moins quatre, car les générations de théâtre ce sont dix ou quinze ans, pas plus. Nous nous sommes réunis au-delà d'une création, d'un projet artistique ponctuel, pour voir comment une politique, une démarche commune pouvait nous rassembler. On avait choisi de nous appeler les trois-huit, car l'idée était de travailler de manière continue. C'était à l'époque où il y avait déjà beaucoup de débats autour de l'intermittence. Nous affirmions que ce collectif faisait vraiment les

"trois huit", pendant que certains répétaient, des décors se construisaient, l'administration travaillait, des ateliers se déroulaient, pour des amateurs ou de jeunes professionnels qui ont vu naître le compagnonnage. Ce lieu fonctionnait presque 24h sur 24.

Il se trouve que pendant cette histoire, Vincent Bady a écrit un spectacle qui s'appelle *Les incendiaires ou toutes les portes s'ouvrent dans le sens de la sortie* qui parlait d'un théâtre, L'Eldorado. Il était situé sur le cours Gambetta, c'était un très bel ancien théâtre où Peter Brook était venu jouer, où Bruno Boëglin était installé avec sa troupe dont Bady faisait partie. Le directeur Charles Mérieux a fini par vendre le théâtre, que la ville n'a pas souhaité racheter, même pour un franc symbolique. Vous comprendrez pourquoi je fais tout cet alibi forain. Vous voulez savoir, vous en avez pour votre argent ! (rires) C'est un conte ! C'est une épopée ! Bref, je ne suis pas une légiste mais je crois qu'on n'a pas le droit de détruire un théâtre sans ouvrir un lieu de spectacle équivalent. Par conséquent la Ville avait une dette auprès du ministère de la culture et du patrimoine. Cela a donné une dotation qui a servi pour partie aux Subsistances et pour partie au financement du NTH8.

C'est alors que Vincent Bady, témoin de ces événements, a écrit cette pièce. Voilà l'histoire : des gens qui choisissaient de mettre le feu à un théâtre plutôt que de le fermer, car il valait mieux se débarrasser de ces vieux murs que de se trimbaler leur nostalgie. J'ai mis en scène ce spectacle, financé par les trois-huit. Alors on a réfléchi à ce que cela voulait dire d'avoir un lieu, de s'installer dans des friches ouvertes au public. On a joué ce spectacle-là, notamment au théâtre de Vénissieux, et il se trouve que des gens de la ville de Lyon ont vu le travail des trois-huit ainsi que les débats que nous avons organisés autour de questions telles que : comment un lieu peut-être celui d'une équipe artistique ? Ils avaient depuis longtemps l'idée de réimplanter un théâtre dans le huitième, ils nous ont alors demandé de participer à ce projet de réflexion, comme collectif artistique, en inventant un projet. Mais l'installation de ce théâtre fut compliquée. Elle se déroula sur deux mandats de maire. A l'origine la Ville voulait réinstaller un théâtre, dans un quartier qui avait une forte mémoire de mobilisation pour la création, et y associer une équipe artistique. Nous nous sommes investis dès le début dans l'idée d'inventer un nouveau théâtre. Le Nouveau Théâtre du 8^{ème}, c'est ça, c'est le recoupement d'une volonté politique et d'une volonté artistique.

Anne-Sophie NOEL : Peut-on aussi donner une résonance esthétique au mot « nouveau » ?

S.M-A. Ce qu'on essaye de faire, c'est de tout questionner. Ça va des problématiques artistiques, à des questions aussi concrètes que : Comment réinventer une saison théâtrale ? Ou comment convoquer le public ? quelle doit être la tarification ? Le mode de représentation : frontal, cabaret, bi-frontal ? Etc... Par exemple pour le premier spectacle que l'on a fait dans ce théâtre, on avait utilisé des gradins repliés, complètement en rond. On se préoccupe de tout ce qui touche à la création théâtrale, certes l'acte artistique mais aussi tout ce qui concerne l'accueil du public. À tous les niveaux, on ne sépare pas l'outil et le comment de ce que l'on fait. On ne cherche pas forcément la nouveauté, on se questionne, comme si ce que l'on fait se faisait pour la première fois. On s'interdit le simple engrangement d'expérience, tout doit être sans arrêt l'objet d'expérimentations. Parfois, le nouveau, c'est peut-être de nouvelles écritures, de nouvelles formes d'écriture scénique, des écritures qui nous seraient

venues en héritage. Le théâtre est un art archaïque. Alors on se demande comment travailler et inventer là-dedans. J'aime bien ce mot « archaïque ».

Pierre-Damien TRAVERSO : À l'échelle du quartier du huitième, à travers des activités comme les ballades urbaines, vous sentez-vous investis d'une « mission sociale » ou est-ce que vous n'y pensez pas ?

S.M-A. Aucun des deux. Tout faux ! (rires) Non, ce que je veux dire par là c'est qu'il est intéressant pour nous d'enraciner notre théâtre où il est, à l'échelle de l'agglomération. Si on est là, c'est parce qu'on se dit qu'il est enrichissant de prendre en compte dans notre démarche artistique l'endroit où l'on est. Nous pensons que nous sommes poreux, que nous sommes des éponges, et que nous sommes modifiés en tant qu'artistes selon les lieux où nous créons. On crée différemment aux Célestins, à Vénissieux ou aux Nuits de Fourvière. Il y a des désirs artistiques, des nécessités artistiques qui sont générés par l'endroit où nous sommes. Par exemple pour Vincent Bady – chaque artiste a des démarches particulières – je pense que pour lui qui écrit, c'est très important d'entendre les histoires de ceux qui vivent là. Notamment ceux qui sont là depuis peu de temps qui amènent avec eux les pays d'où ils viennent. Cela était important pour lui de ramasser, de récolter des paroles de cet ailleurs et de partir à la rencontre de cet ici. Les ballades urbaines, qui donnent naissance à un projet qui s'intitule : *Europe ne se souvient plus*, sont pour lui un moyen d'être à la jonction d'un ailleurs très brassé, qui existe par chance dans cet espace urbain et en même temps dans cette mémoire très précise d'ici. Ce n'est pas parce que l'on se donne une mission, c'est parce que c'est intéressant d'être dans un lieu qui a une mémoire de quartier, plutôt ouvrière, et qui est fait de générations différentes de vagues successives d'immigrations qui sont l'âme du quartier. Et c'est aussi passionnant de rencontrer ceux qui sont les nouveaux habitants de ce quartier. Peut-être est-ce ce qui fait l'intérêt de cet arrondissement, en particulier. Si on est ici ce n'est pas un hasard, c'est une nécessité artistique.

Après, en ce qui concerne les personnes qui habitent près de ce théâtre, il y en a beaucoup pour qui son existence passe par des liens très précis, pour eux l'intérêt est peut-être de rencontrer des artistes, ponctuellement, comme Vincent Bady, ou Géraldine Bénichou du théâtre du Grabuge. Il y a des artistes qui se servent de ce quartier et créent de la rencontre. Autrement ces gens-là peut-être n'iront jamais voir d'autres projets que ceux-là.

Il y a aussi les ateliers pour enfants et pour ados qui ont lieu dans le théâtre. D'ailleurs, ce sont les seules activités que l'on réserve aux habitants du quartier. On souhaite plutôt être ouverts à tous, mais autrement on aurait trop de demandes. Il y a donc d'autres personnes encore pour qui ce théâtre n'existe que parce que leurs enfants viennent là et parce qu'à un moment de l'année ils viennent voir ce qu'ils font. Des personnes s'intéressent à nous parfois aussi uniquement parce que l'on fait des nuits, des week-ends où se croisent aussi bien les pratiques des enfants, des ados, que des ateliers d'écriture et où il y a aussi des équipes artistiques. Il y en a donc qui ne viennent que lors de ce brassage et d'autres encore qui ne s'intéressent qu'à une démarche artistique particulière. D'autres nous connaissent parce que nous menons un travail sur la langue des signes, d'autres parce qu'ils aiment le travail graphique du groupe Moi qui font des performances de plasticiens. Certains ont découvert le théâtre par une de ces entrées et naviguent, font le lien dans le NTH8. Ce sont des démarches très singulières. On n'essaye pas d'être généraliste. On pense que ce qui interpelle quelqu'un est toujours très personnel. Chaque navigation a son charme.

Voilà comment on se perçoit. Nous ne sommes ni messianiques ni missionnaires. On ne travaille pas en vue du grand nombre ; on espère seulement que les interpellations singulières seront les plus nombreuses et multiples possibles.

A-S.N. Votre politique tarifaire par exemple a vraiment quelque chose de social.

S.M-A. Ce que l'on veut, c'est qu'il n'y ait pas d'empêchement, que tout le monde puisse venir voir du théâtre. On sait qu'en faisant des jours gratuits, en ne demandant pas des justificatifs sur les réductions, en organisant des nuits libres, cela permet à des personnes qui n'ont pas d'argent de venir, à des personnes qui hésitent, et qui ne se mettront pas en colère si elles n'aiment pas, et ça permet aussi à des gens qui sont fous de théâtre de venir voir nos spectacles et de pouvoir payer plus cher ailleurs. Cela ne me gêne pas du tout que des gens qui ont de l'argent viennent les jours gratuits, de toute façon on est dans le secteur public, ils ont déjà payé avec leurs impôts. Ce qui est intéressant dans cette politique tarifaire c'est que cela permet à ceux qui n'en n'ont pas les moyens, de venir et aussi à ceux qui ont de l'argent et qui n'assistent jamais qu'à des spectacles avec des gens qui ont de l'argent, d'assister à des spectacles avec des gens qui n'en ont pas. C'est bien que ce soit aussi un lieu de brassage grâce à ça. Cela permet d'avoir d'autres voisins.

P-D.T. Vous avez organisé un sondage sur votre prochaine politique tarifaire. Qu'est-ce qu'il en ressort ?

S.M-A. On ne veut pas qu'il en ressorte quoi que ce soit jusqu'à la fin de l'année, moment où l'on prendra du temps pour y réfléchir. En plus ce n'est pas un vote. Ce n'est pas celui qui a le plus de points qui gagne. C'est pour nous aider à réfléchir sur une question qu'on se pose depuis longtemps. On était très tenté par le tout gratuit, puis l'on voit des réactions de gens que cela étonne, puis on se rend compte qu'on a besoin aussi de ces recettes. Qui va compenser cela ? Il nous faut du temps pour penser, pour être alimentés par des propositions. Ce qui est bien, c'est que la même personne peut venir cinq fois dans l'année et mettre cinq coupons, parce qu'elle peut avoir changé d'avis d'une fois à l'autre. De toute manière on ne fonctionne jamais à la majorité. On préfère la réflexion commune et l'on décide de quelque chose parce que quelqu'un y tient vraiment et l'on se rallie, ou bien l'on tombe tous d'accord. Pour le moment pas mal de gens aiment l'idée d'un prix libre avec un plancher. Et pas de plafond par contre, on pourrait payer aussi cher que l'on veut ! Cette idée ressort autant que celle de la gratuité.

A.C. Lorsque c'est gratuit, vous avez pu observer une augmentation de la fréquentation ?

S.M-A. C'est-à-dire que chaque fois que c'est gratuit c'est plein. Les jeudis sont les premières dates réservées. Et puis les nuits ramènent relativement beaucoup de monde. Quand c'est gratuit, les nuits surtout, il y a plus de consommations. On ne gère pas le bar, donc on s'en moque mais cela veut dire qu'il y a un budget possible pour une soirée et qu'il n'est pas extensible. Certains sont des spectateurs de théâtre et viennent parce que cela leur permet de voir des spectacles ailleurs et d'autres viennent parce que c'est gratuit et ne savent pas bien ce qu'ils viennent voir. On a des salles composites et intéressantes à vivre. On sait bien que ce n'est pas parce que c'est gratuit que des gens vont venir, on sait seulement que c'est parce que ce n'est pas gratuit que peut-être des gens ne viendront pas. De toute façon cela coûte d'aller au théâtre. Sortir de chez soi ça coûte. Si par hasard on a un enfant ça coûte de le faire garder, si on n'a pas d'abonnement vélo etc. Le temps coûte, la disponibilité coûte. Ce n'est pas trop la peine d'en rajouter. Au début, contre la gratuité, il y avait la peur

que les gens entrent puis sortent si le spectacle ne leur plaisait pas. Ce self-service, c'est quelque chose que j'avais connu et pratiqué. Quand j'étais étudiante à Lyon II, il y avait le cinéma gratuit entre midi et deux, je rentrais pour voir, puis je ressortais presque aussitôt. Mais les gens sont moins bêtes ! (rires) Ils n'ont pas cette même relation à la gratuité. Chez les jeunes, la pensée du gratuit est très importante. On dit beaucoup qu'il y a une pauvreté, des difficultés dans cette tranche de la population et c'est vrai que le public des jours gratuits est jeune et « non-captif ». Ce n'est pas le public des lycées à qui justement on essaye de proposer d'autres soirs que le jeudi. Avec le gratuit c'est surtout la diversité des salles qui est intéressante.

P-D.T. Vous avez fait de la plaquette de la saison une « zone libre », pour moi c'est en lien avec plusieurs tentatives qui visent à impliquer les gens dans la création. Je pense notamment au spectacle *Hamlet 4Go* l'année dernière. D'après vous jusqu'où peut-on aller dans ce sens ? Jusqu'où le public peut-il participer à la vie d'un théâtre ?

S.M-A. *Hamlet 4Go* et cette plaquette sont deux propositions du groupe qui réunit des graphistes. Au NTH8 il y a les trois-huit et d'autres équipes associées pour deux ans ou trois ans. Il y a ce collectif, les trois-quatre personnes du groupe Moi, avec qui l'on travaille. Tout cet espace-là, c'est leurs propositions. Ce sont eux les plus conceptuels et les plus jansénistes parfois, et en même temps ceux qui essayent justement le plus de voir jusqu'où on peut aller dans l'expérimentation de la participation du public, alors qu'on associe volontiers le graphisme à un acte solitaire. J'ai l'impression que c'est une manière pour eux de questionner la communication. Ils se servent du NTH8 comme d'un lieu d'expérimentation. Il peut y avoir effectivement des jeux proposés par eux, des réponses amenées par le public dont ils se servent pour « re-fabriquer » quelque chose. C'est ce qu'ils font depuis qu'ils ont quitté leur rôle de graphiste au sens strict pour s'aventurer du côté du questionnement théâtral. Mais tout cela se déroule quand même dans une règle du jeu dont ils sont maîtres et dont on est maître aussi. Chaque fois qu'une règle a été proposée à un moment, c'est le collectif qui s'en empare et il n'y a plus de meneur de jeu. Dans le temps suivant, on repart de là et quelqu'un se réapproprie complètement la proposition. On a fait cela justement lors des nuits. On a commencé par des nuits à propos de mai 08 et il y avait sur chaque projet un maître d'œuvre. Après, l'année dernière, on a repris le concept des nuits mais cela a plutôt appartenu aux compagnons et c'est devenu plus flottant au niveau de l'énoncé artistique. Cette année, lorsqu'on est reparti, on s'est dit qu'on referait cela en accentuant les associations. On a demandé à encore plus d'interlocuteurs de participer, y compris les ateliers, les enfants, même des artistes qu'on a rencontrés il y a dix ans et avec qui on a envie de refaire un croisement. En revanche, il y a un porteur de projet qui donne une ligne à tout cela. On croit que cela n'a d'intérêt que s'il y a une question qui est posée. C'est là qu'est peut-être l'extrême limite. Quand on pose une question, on aime voir comment les personnes s'en emparent et y répondent à leur manière. Cela peut être de la juxtaposition, du choc, du malaxage de ces réponses que surgira quelque chose. C'est important qu'il y ait quelqu'un qui veille. En général on travaille sur l'énoncé de la question, ensuite quelqu'un fait attention à ce que l'instant, ou l'objet théâtral, soit une réponse à ce dernier et que ce ne soit pas juste "sympa".

A-S.N. Sur *Double Moi* [spectacle présenté plus tôt cette saison au NTH8, ndr]vous êtes citée à titre de complice artistique. Est-ce que ce terme de complicité définit le genre de

relations que vous avez avec les différents membres d'autres compagnies, sur les ateliers...?

S.M-A. Ce sont chaque fois des règles du jeu particulières. En ce qui concerne *Double Moi* ; C'est vraiment le projet de deux comédiennes qui ensemble ont écrit et conçu un spectacle, et qui, à un moment, ont fait appel à des personnes qui avaient les compétences pour que celui-ci aboutisse. En ce qui me concerne c'était la direction d'actrices. C'est ma compétence mais plus particulièrement encore je veillais à la cohérence de l'ensemble puisqu'il y avait des histoires racontées dans des langages différents, et des variations sur ces histoires. Il fallait que j'exige, comme première spectatrice, de comprendre les premiers plans, les variations. Il fallait que j'ai le temps de regarder. Je devais être exigeante sur le sens et proposer des moyens de théâtre pour que celui-ci parvienne au public. Après, est-ce que la complicité gère les relations dans leur ensemble ? Là cela correspondait à une forme de travail, de lectrice de composition théâtrale. Au NTH8 on travaille beaucoup sur l'idée de complicité artistique. On recherche les croisements, on aime que les gens qui viennent chez nous ne nous soient pas trop semblables. Qu'il y ait à la fois des échos, des croisements et des différences. Quelquefois les projets qui sont là peuvent être très loin des questions que l'on se pose. Sauf qu'à un moment tout fait écho. Ce qui est formidable c'est lorsque le travail d'une compagnie ou d'un artiste nous redynamise. Ça nous permet de voler, d'être un peu cannibale, de questionner ce qu'on est en train de faire et de plonger pour repartir ailleurs. À l'intérieur du collectif et avec les autres artistes aussi cela marche comme ça. On n'est pas très content s'il y a une équipe artistique qui ne fait qu'« un très bon spectacle », si l'on n'a pas été capable nous-mêmes d'être contaminés par ce qui se fait. C'est ce que je racontais aussi au sujet du quartier. On veut retrouver la même chose entre artistes. Au NTH8 c'est possible, c'est un lieu petit, où les gens qui travaillent à l'administration et à la technique croisent forcément les équipes artistiques, et les équipes qui travaillent sont plus ou moins obligées de croiser ceux qui font les ateliers à la machine à café. C'est un lieu poreux. Si on peut en profiter tant mieux. On pourrait utiliser la notion de rhizome qui est développée chez Edouard Glissant et Raphaël Confiant : être nourri par des choses qui renaissent au cœur, comme une plante qui continue à grandir avec des jeunes pousses à l'intérieur, et continuer à être relié en couvrant une surface de plus en plus large. Cela correspond à quelque chose d'assez organique, ça pousse, ça se croise et ça repart ailleurs...

A.C. Pour continuer sur la question des « ramifications », quelles sont vos relations avec les autres théâtres de l'agglomération lyonnaise ?

S.M-A. Cela dépend. Il y a des théâtres où nous avons travaillé avant d'être au NTH8, soit comme artistes associés ou en résidence. Avec le théâtre de Vénissieux par exemple, où l'on a travaillé plusieurs années, on a un lien particulier. Naigeon a joué plusieurs fois au Point du Jour avec Raskine, donc il y a des liens. Cela se fait un petit peu comme ça. J'ai l'impression qu'on a plus de liens avec des équipes artistiques et des artistes qu'avec des théâtres, enfin en excluant les liens en tant que spectateurs. C'est particulier car, contrairement aux compagnies, évidemment on sollicite assez peu les autres théâtres de Lyon pour aller jouer chez eux. Il y a des liens qui pourraient se développer. Par exemple quand on a vu le projet *Sens interdits* aux Célestins, on a dit à Patrick Penot qu'on pourrait travailler ensemble là-dessus. Le TNP est venu travailler avec les anciens compagnons auxquels il a proposé une sorte de collaboration. Anne de Boissy a travaillé avec le théâtre des Ateliers sur les

dernières européennes. Cela passe beaucoup par nous, par nos activités individuelles. Mais enfin on serait tentés d'imaginer des projets qui nous relient davantage à ces théâtres. Justement on a créé quelque chose qui s'appelle le "parcours culturel sourd" qui est parti d'ici et qui propose à toutes les structures, qui s'intéressent aux formes artistiques liées à la langue des signes, de travailler ensemble. Cela relie peut-être une quinzaine de lieux. Ce qui est intéressant c'est d'imaginer des projets communs, des croisements. Après, en ce qui me concerne, ma participation est aussi celle d'une spectatrice. J'ai l'impression que je vois plus de spectacles que d'autres responsables de théâtres.

A-S.N. Où allez-vous le plus souvent ?

S.M-A. Partout. J'habite près de l'Elysée alors j'y vais souvent ; Je vais pas mal aux Célestins, au Point du Jour, à Vénissieux, à Saint-Priest, à Vienne, à La Comédie de Saint-Etienne, aux Marronniers. On va jouer à la Croix-Rousse donc j'irai à la Croix-Rousse. Il y a des lieux où cette année je n'ai pas pu encore aller, aux Subsistances par exemple qui fonctionnent beaucoup par événements. Mais lors du dernier week-end qu'ils ont fait j'ai trouvé la proposition très intéressante. C'est comme *Forever Müller*, je n'ai pas pu le voir. Je vais quand même prioritairement là où il a des gens pour qui c'est un peu important que je vienne. Si quelqu'un me demande de venir car il veut mon avis, je lui donne la priorité sur d'autres spectacles.

P-D.T. Quels sont les projets porteurs actuellement au NTH8 ? Y en a-t-il un qui vous tient à cœur plus particulièrement ?

S.M-A. En ce moment je suis en train de travailler, mais c'est personnel... Quoique cela embarque tout le NTH8 et tous les artistes des trois-huit... Je suis en train de travailler sur une auteure mexicaine qui s'appelle Ximena Escalante, dont j'ai mis en scène il y a trois ou quatre ans le premier texte traduit en France : *Phèdre*, autres grecques et dont j'ai l'intention sur l'année 2011, de mettre en scène trois nouveaux textes et de reprendre le premier pour faire une intégrale. Cela nous ramène à *Œdipe*, au recours à des grandes figures mythiques pour écrire aujourd'hui. Elle prend des histoires d'aujourd'hui pour les fondre dans des schémas archaïques et antiques. Par conséquent, en ce moment je suis plongée dans le Mexique et je voudrais travailler avec des artistes, des scénographes et des plasticiens mexicains, je me demande comment cela pourrait exister au NTH8 et sur Lyon. À chaque fois que j'ai un projet artistique j'essaie de voir quel développement, quel ancrage il peut avoir dans ce théâtre et au-delà, jusqu'en Rhône-Alpes. Parmi les choses très importantes, en ce moment, il y a aussi le recrutement du prochain groupe de compagnons, qui sera évidemment associé à ce projet qui me prendra sans doute entre deux ou trois ans de sa création à sa diffusion. Par ailleurs je suis très impliquée dans une association s'appelant "H/F", qui, à partir du constat des inégalités entre les hommes et les femmes dans la répartition de l'argent publique et des responsabilités dans le spectacle vivant, travaille à faire appliquer la loi d'égalité homme/femme dans ce monde-là. On a pour projet d'imaginer un événement en 2011 qui puisse rassembler les institutions théâtrales de Lyon.

J'aime m'engager sur des cycles de temps long comme cela. Le compagnonnage me convient car on part sur trois ans. Les conventions avec l'Etat, la région, la ville, les départements sont de deux à trois ans aussi. Plus ça va plus je m'engage sur des projets à long terme. Cette année plusieurs choses s'achèvent : l'ancien compagnonnage, des reprises de *Lambeaux* et d'*Œdipe Stories*, qui peut-être

repartiront. En même temps je suis en train de faire pousser là-dessus un autre cycle. Il y a des constantes : l'intergénérationnel, le féminin/masculin, le collectif et l'affirmation de la démarche artistique individuelle, le proche et le très lointain (la Grèce, le Mexique...). Autrement je participerai à la mise en scène du prochain projet de Vincent Bady : Europe ne se souvient plus. Et avec Anne de Boissy j'ai envie de poursuivre une adaptation d'une Chambre à soi de Virginia Woolf qu'on a commencé il y a quelque temps. Puis avec Naigeon on travaille surtout sur les bases, sur ce qui l'intéresse dans ce projet sur le Mexique, les croisements qu'il y a pu avoir avec les surréalistes, avec les exilés de la guerre d'Espagne, le maccarthysme, les dictatures, ce pays comme une jonction entre le Nord et le Sud et un brassage de tous les exilés (même si maintenant c'est eux qui veulent s'exiler vers le Nord). Avec chacun je tisse des liens artistiques particuliers et chacun fait pareil à sa manière ailleurs. Je n'ai pas pour projet de partir, de quitter ce théâtre. C'est de là que tout se déploie.

P-D.T. Parlons peut-être maintenant d'*Œdipe Stories*. Pour commencer : pourquoi ce titre ? Pourquoi le pluriel et l'anglais ?

S.M-A. Le pluriel c'est facile. C'était forcément pluriel, parce que ce qui m'intéresse c'est le choc de plusieurs écritures. Après "Stories", ça vient de deux choses. D'abord dans tous ces auteurs il y en a un particulièrement important, Berkoff, qui a écrit *Greek*, traduit en français par : *À la Grecque*. Son Œdipe est très présent dans notre version. Ensuite quand j'avais douze ou treize ans j'ai adoré *West Side Story* alors *Œdipe Stories* je trouvais que « ça le faisait ». Je voulais que le mot soit connu ou au moins reconnaissable. C'était une manière d'indiquer un écart, car ce projet est presque joyeux. Par ailleurs, j'adore le grec, cette langue parlée par dix millions de personnes dans le monde. Je ne suis pas du tout pro village global, ce n'est pas ça. Si j'avais trouvé quelque chose en grec d'immédiatement compréhensible je l'aurais pris, mais ça n'aurait pas donné d'écart. L'origine est grecque, alors comment faire ?

A.C. C'est la cinquième fois que vous reprenez ce thème, pourquoi... ?

S.M-A. Pourquoi tant de persévérance ?

A-S.N. Pourquoi maintenant, aussi ?

S.M-A. Pourquoi maintenant... Parce que ça s'inscrit chez moi dans une démarche de travail que j'ai amorcée en 2000. Pas sur Œdipe mais plus généralement sur « je vais chez le vieux grec et je vois ce que j'en ressors aujourd'hui ». La première pièce c'était *Lysistrata*. Je l'ai montée en 1999-2000. Historiquement ça devait être assez costaud, ce qui se passait comme interventions militaires dans le monde. L'histoire c'est une grève du sexe organisée par les femmes parce qu'elles en ont marre que leurs maris fassent la guerre. C'était avec Guy Naigeon et on avait beaucoup travaillé sur la pièce d'Aristophane mais aussi sur des auteurs grecs contemporains ou modernes, Yannis Ritsos et des auteurs de théâtre d'aujourd'hui : Patrick Kerman qui avait parlé de la Shoah ou Duras sur Hiroshima. On avait fait tout un travail de collage. On racontait l'histoire qui est celle d'Aristophane mais les chœurs étaient remplacés par de l'écriture contemporaine. J'ai poursuivi avec d'autres textes contemporains, *Thrènes* de Kerman par exemple. Après j'ai fait un travail aussi avec Naigeon, sur dix versions de *Phèdre*. C'est donc ce chemin-là : prendre une histoire qui me fonde et voir comment chacun s'en empare et ce que cela recouvre. C'est une démarche de travail. Alors, pourquoi Œdipe... Parce que ça nous fonde, parce que c'est présent, parce que tout le monde sait ce qu'est le complexe d'Œdipe, ou personne ne le sait, peu importe. Parce que cette histoire est partout, il y a les magnifiques romans d'Henry Bauchau,

la psychanalyse, tout ce que l'on veut. Plus concrètement peut-être, à un moment, le quai du polar m'a proposé de faire Œdipe comme la première et la plus grande enquête policière de tous les temps, avec ce groupe d'acteurs, dans le cadre du compagnonnage. C'était intéressant de voir comment des jeunes pouvaient s'emparer de ce que j'amenais. On a fait une première version très tournée vers l'esthétique du polar avec un jeu sur les ombres du genre *Le troisième homme* et quelque chose d'assez jazzy. Après on a eu l'occasion de travailler dans un théâtre romain en plein air au festival des nuits du Fenouillet. On se servait de l'architecture pour inventer un autre Œdipe. Ce qui comptait là c'était de s'inscrire dans la cité et le projet a changé de caractère. Après on l'a repris en épisodes au cours d'une nuit au NTH8, comme un feuilleton. On l'a joué à Saint-Priest pour conclure, croyait-on. Et là, on le reprend pour en finir avec Œdipe, et parce que je ne veux plus les voir ces acteurs et qu'ils ne peuvent plus me voir non plus !

Et en même temps on finit le spectacle avec Berkoff qui dit que c'est très bien de coucher avec sa mère. Voilà la fin : on est sorti de là et si on y retourne pour y trouver du plaisir il n'y a pas de mal. C'est à dire qu'on se quitte mais en même temps on jouit encore ensemble de la représentation théâtrale. C'est une sorte de pacte.

Après, ce spectacle est « mis en scène » mais la règle du jeu ce fut que j'amenais des extraits de textes que j'avais, plein de versions d'Œdipe avec le sphinx, d'Œdipe tuant son père, de la découverte de la responsabilité d'Œdipe dans la peste et les acteurs du compagnonnage prenaient des tas de textes et faisaient des propositions. C'était quelque chose qui était sans cesse remis sur l'ouvrage, remis en jeu. Par exemple, au départ il y avait huit acteurs et là une actrice ne peut pas jouer, alors on le reprend à sept. On a lu aussi les publications récentes de Nancy Huston et Joël Jouanneau et on cherche à les intégrer au spectacle. On prend ce qui nous arrive depuis la dernière étape. C'est toujours la même histoire, comment la nouveauté modifie ce qui existe déjà. C'est presque un *work in progress*. C'est une œuvre théâtrale volontairement sommaire où c'est l'acteur qui fait acte et qui fait avancer la représentation.

A-S.N. Est-ce que le spectacle est destiné à changer encore ?

S.M-A. Non. Les autres fois on a joué le spectacle qu'un seul soir, là on le reprend sept fois mais je pense que ce sera le même spectacle même si d'une représentation à l'autre on prendra le temps de l'affiner et de gérer sa croissance.

P-D.T. En regardant la liste des auteurs je me suis demandé si tous avaient écrit sur Œdipe, ou si certains textes étaient reliés autrement, de manière seulement thématique par exemple.

S.M-A. Tous me semble-t-il, ont écrit une version d'Œdipe, Corneille comme Voltaire. Après il y a des auteurs dont a gardé que deux ou trois vers. D'Eugène Durif par exemple il doit y avoir une phrase mais c'est à partir d'un texte qui s'appelle « l'enfant sans nom » et qui fait clairement référence à cette histoire. S'il y a Wajdi Mouawad c'est aussi parce que son schéma d'écriture reprend celui de l'infanticide. Après, ce qui reste des auteurs c'est vraiment de l'ordre de la trace.

A-S.N. Vous avez conservé la place du chœur ?

S.M-A. Oui (rires). Je ris parce que je pense à la tête du chœur. C'est devenu une troupe. Ce sont les personnes qui jouent cette histoire qui forment un chœur. On a plus travaillé sur la manière de raconter collectivement une histoire que sur la façon d'incarner un personnage. D'ailleurs ces personnages sont irréprésentables. Déjà à l'époque on les jouait derrière un masque. C'est le théâtre en tant que chœur qui fait

vivre ces personnages. C'est un spectacle qui est assez « adressé » aux spectateurs, qui pourraient être autant éclairés que l'acteur. Surtout maintenant qu'on peut s'éloigner de la forme du polar ; ce qui ne veut pas dire qu'on n'en conservera rien. Le spectateur connaît très bien l'histoire d'Œdipe, les acteurs ont simplement eu plus de temps pour l'explorer. Là on rejoint l'acte initial du théâtre. Œdipe à d'abord était raconté de cette manière-là.

A-S.N. Est-ce qu'il existe des liens entre *Lambeaux* qui se joue au théâtre de la Croix-Rousse et *Œdipe Stories* ?

S.M-A. Là c'est dur. Forcément. Forcément, parce que je ne suis pas folle ! Le lien principal ce serait dans le positionnement par rapport au théâtre. Pour chaque spectacle j'essaie de trouver le « théâtre » que génèrent les textes. L'écriture de Charles Juliet, de ce monologue avec la présence du « tu » a vraiment conduit à une forme théâtrale particulière. En tout cas nous, Céline Bertrand, la scénographe, Anne de Boissy et moi ne pouvions pas arriver à une autre forme. Cette dernière n'est donc pas choisie mais nécessaire.

Sur *Œdipe*, à partir du moment où j'ai amené ces textes, où j'ai travaillé avec ces acteurs, je ne pouvais aboutir à autre chose. Alors voilà ce qu'il y a en commun c'est ce mouvement qui consiste à se laisser agir. Ce qui arrive là est le résultat nécessaire de toutes ces choses organiques. Il s'agit d'être en prise avec les matériaux sur lesquels on travaille, de prendre la vague en quelque sorte. Et les deux spectacles procèdent de vents contraires, quoi que mon positionnement soit le même au départ, c'est-à-dire me laisser faire. Dans *Lambeaux* la solitude est absolue. L'actrice suit du début à la fin un seul fil. Alors le moindre positionnement est pensé, arrêté. Anne de Boissy, à l'intérieur de cela retrouve sa liberté, sa passion, mais tout est choisi. C'est un chemin creusé et unique. Tandis que dans *Œdipe stories* il y a une marge d'improvisation, comme en jazz, il n'y a pas de règle d'espace, c'est un champ explosé d'expérimentations successives, c'est le désordre. Et de l'autre côté pour *Lambeaux* on a creusé un sillon de solitude. Ce qui relie les deux spectacles, c'est aussi le fait qu'Anne dise « tu », qu'elle ne puisse pas coller à son personnage et que de même dans *Œdipe stories* les acteurs prennent des rôles et ne soient pas des incarnations. Même si, dans *Lambeaux* surtout, le spectateur peut avoir l'impression que le jeu est incarné. En tout cas du point de vue de l'actrice, il ne s'agit pas d'être le personnage. C'est plutôt un positionnement mental, la traversée d'une écriture. Dans les deux spectacles, les acteurs ne se posent pas de questions sur le personnage. Mais dans *Œdipe* il n'y a pas de construction d'images, c'est presque moche, c'est les acteurs qui enverront les tops pour la lumière, qui prendront des bouts de costumes quand ils en auront besoin ! On raconte avec des débris pour revivifier cette histoire. Alors que dans *Lambeaux* le moindre éclairage et la moindre ombre sont dessinés très précisément. Cet écart dit peut-être l'absolue liberté dans laquelle je me trouve avant d'aborder un texte ou un spectacle.

A.C. Quelle est la part d'improvisation laissée aux acteurs ?

S.M-A. Sur *Œdipe Stories* ils ont énormément apporté. Ce spectacle existe grâce à eux. J'aime bien ça, que l'on travaille ensemble, qu'on lise, qu'on travaille en amont. Jamais une seule personne ne peut avoir un point de vue aussi neuf que neuf personnes. Il y a une multiplication des possibilités d'angles de jeu, des façons d'être subversif, une créativité extraordinaire qu'à un moment il s'agit de rassembler. Après, l'acteur, quand il joue, n'est pas libre. Il a choisi de ne pas être libre. Ce n'est

pas des improvisations. C'est au moment de la recherche qu'ils ont davantage apporté. Sur *Lambeaux* c'est différent. Mais quand même j'ai l'impression que je suis à la fois très directive et que je ne peux pas travailler avec des acteurs si je n'ai pas l'impression, l'illusion peut-être, que le projet leur appartient autant qu'à moi. Le spectacle doit être un objet, un désir partagé. L'acteur doit en savoir autant que moi. Ce ne doit pas être plus ma chose que la sienne. Mais c'est pareil pour les scénographes quand il y en a. J'attends vraiment d'un scénographe qu'il me fasse une vraie proposition, après que j'aie dit ce que j'avais à dire. Puis on retravaille cette proposition ensemble. J'ai besoin que chacun fasse du spectacle son objet de création personnel. Personne ne se demande qui décide ou qui doit décider. Avant tout chacun doit se faire plaisir.

P-D.T. Cette esthétique du work in progress, du « chantier », ne serait-ce pas une manière de ne pas conclure sur l'histoire Œdipe ?

S.M-A. Bien sûr. Ça ne peut que sans cesse être remis en chantier. Cette année il y a eu deux nouveaux écrits, l'année prochaine il y en aura peut-être quatre autres. D'ailleurs je n'ai pas cherché sur internet toutes les publications, j'ai pris ce qui était à ma portée. On voit quand même bien le chemin que cela prend. Les dernières versions autorisent de plus en plus l'amour entre Œdipe et sa mère. Finalement, dans une époque qui fait preuve d'une grande prudence sur la question de la protection de l'enfance, il me semble que curieusement cette histoire permet une sorte de défoulement de ce côté-là...

Nancy Huston fait quelque chose d'intéressant là-dessus, Laïos ne serait pas le vrai père, ce ne serait pas un vrai parricide. Il aurait été stérile comme si le parricide devenait ingérable dans les nouvelles écritures. Chaque auteur y va de son changement. Ce qui m'intéresse dans *Œdipe* c'est que l'on dise qu'il ait amené la peste, parce que c'est l'étranger. C'est intéressant, surtout en ce moment. C'est Œdipe lui-même qui s'adressant au peuple dit qu'il faut dénoncer le coupable, qu'on ne doit pas l'abriter. Celui qui dénoncerait serait sauvé ! Je trouve qu'après Vichy ou la loi Pasqua, ou même maintenant avec la punition qui tombe sur ceux qui aident les hors-la-loi, c'est intéressant. Chaque fois, selon ce qui se passe au dehors, il y a un éclairage sensible nouveau. Nous, on a rien à faire là-dessus, c'est à celui qui regarde et entend de faire les rapprochements. Après, pour ce qui est de résoudre son Œdipe, chacun se débrouille ! (rires) Nancy Huston dit que Laïos n'était pas son père, c'était même quelqu'un qui était très méchant avec sa maman...

P-D.T. Est-ce qu'on est encore dans la tragédie alors ?

S.M-A. Ce qui est tragique c'est de savoir que ces choses là vont avoir lieu. Mais oui, elle se met à côté, elle le déjoue. Je ne sais pas, le tragique c'est le chant du bouc qu'on égorge... A ce titre on est toujours dans le chant du bouc.

A.C. Est-ce qu'il y a un spectacle, en tant que spectatrice, qui vous a marquée, qui a changé votre approche du théâtre ?

S.M-A. Bien sûr. Mais c'est difficile d'en choisir un. Par rapport à *Œdipe*, je ne suis pas dans un exercice d'admiration. C'est beaucoup de choses digérées, ou pas, qui ont fabriqué ce spectacle. Il faut que ce soit un spectacle de théâtre ? C'est plus sérieux. Si je dis Holliday on ice ça ne va pas ? (rires) Sérieusement, en ce qui concerne les spectacles de référence, que d'autres on vu aussi puisque sinon ça ne sert à rien, il y a la *Mama* de New-York, équipe américaine qui jouait en grec ancien. J'ai vu d'eux *Electre* et les *Troyennes*. La langue n'était ni celle de ceux qui fabriquaient ni celle de

ceux qui regardaient, c'était extraordinaire.

Et presque dans le même temps j'ai vu *La Classe morte* de Kantor, là aussi dans une langue différente de la mienne. J'ai vu aussi *1789* de Mnouchkine. Et un spectacle d'une compagnie qui s'appelait « l'attroupement » et qui jouait *La Nuit des rois* d'après Shakespeare. Dans tous les cas il y avait des propositions spatiales très singulières. Pour *Electre* c'était un grand bi-frontal installé dans une église et le spectacle était la traversée des acteurs d'un bout de l'édifice à l'autre. Dans *Les Troyennes* on était déplacés en plein air et des torches nous suivaient. Pour *la classe morte* on était une petite jauge amenée sur un plateau en bois au TNP et la représentation se faisait derrière une corde comme dans un musée. Au fond on était dans le même espace que les acteurs. Dans *1789* on circulait entre les tréteaux et pour *la Nuit des rois* de la compagnie l'attroupement, animée par Denis Guenoun, les gradins étaient repoussés, les acteurs changeaient de personnages. On était vraiment comme traversé par la représentation. J'ai vu ces spectacles dans une période qui s'étend entre mon bac et le moment où j'ai commencé à être actrice. Parce que j'ai d'abord été comédienne avant de faire de la mise en scène. Ce sont des spectacles de formation en quelque sorte, dont le trait commun était un pacte spatial entre le spectateur et la représentation. Il y a eu aussi *La lettre à la reine Victoria* de Bob Wilson, mais là ce n'était pas tant le spectacle qui était génial que la réaction des spectateurs qui étaient furieux et hurlaient. Et c'était en anglais, donc là aussi avec ce rapport particulier à la langue. Puis il y a des livres qui sont très importants peut-être plus que des spectacles. Je suis d'abord une lectrice. Je pense qu'il y a deux ou trois livres qui ont changé ma vie, davantage que n'importe quel spectacle. La littérature peut changer le monde, un livre peut changer le monde, une phrase, la poésie...

P-D.T. Pas le théâtre ?

S.M-A. Non mais le théâtre c'est ma vie, c'est mon for, mon pays, mon espace. Seulement, que ce soit dans n'importe quelle langue, il trouve sa source dans l'écrit. En tout cas moi je pars de là, du verbe.

NOTES

1. Collectif qui rassemble Vincent Bady, comédien, auteur / Anne de Boissy, comédienne / Jacques Bonnot, responsable technique / Juliette Kramer, responsable de la production-diffusion des spectacles / Magali Lapierre, administratrice / Sylvie Mongin-Algan, metteuse en scène / Guy Naigeon, comédien, metteur en scène / Marie-Emmanuelle Pourchaire, responsable du développement de projets et de la communication.

RÉSUMÉS

Sylvie Mongin-Algan et Guy Naigeon, appuyés par les comédiens du compagnonnage, rouvrent l'enquête d'Oedipe sur la trace de questions et de preuves passées inaperçues... Sophocle, Jouanneau, Huston ou Freud, en passant par Shakespeare, Cocteau, Mouawad : leurs écrits, parmi bien d'autres, guideront leur pas dans cette re-crédation d'un mythe connu de tous.

C'est l'occasion pour nous de vous convier au Nouveau Théâtre du 8^e, lieu de création dont le *modus vivendi* et la liberté artistique sont uniques à Lyon. Dans l'entretien qui suit, Sylvie Mongin-Algan, metteur en scène, membre du collectif des trois-huit¹ à la tête du NTH8 depuis sa création, nous parle de l'histoire de ce lieu, intimement liée à celle du quartier. Elle évoque son parcours, le mode de fonctionnement artistique du NTH8 mais aussi son cheminement de spectatrice de théâtre, ainsi que les deux pièces qu'elle met en scène ce mois-ci : *Lambeaux* de Charles Juliet, repris au théâtre de la Croix-Rousse du 19 janvier au 6 février, et *Oedipe Stories* au NTH8, du 29 janvier au 13 février.

INDEX

Mots-clés : Mongin-Algan (Sylvie), NTH8